M, el maldito, de Fritz Lang: el cine sonoro y el lenguaje del mal

Moisés Elías Fuentes



Fotogramas de *M, el maldito*

Dirigido en 1931, *M* fue el decimoquinto filme de Fritz Lang y el primero sonoro, aparte de ser su penúltimo trabajo en la Alemania de entreguerras y el último que estrenó, toda vez que *El testamento del Dr. Mabuse*, de 1933, no llegó a las pantallas, censurado después de que el director rechazó la oferta laboral que le hizo Joseph Goebbels, ministro de propaganda de Adolf Hitler y el partido nazi (llegados al poder ese mismo 1933), negativa que obligó a Lang a enfilar de inmediato rumbo a Francia y de ahí a Estados Unidos.

Natural de la Viena del imperio austrohúngaro, donde nació el 5 de diciembre de 1890, a diferencia de otros directores de su generación, Fritz Lang no derivó del teatro al cine, sino que llegó de manera directa, luego de que, soldado del ejército imperial en la Primera Guerra Mundial, resultó herido en combate, lo que le llevó a convalecer en un hospital militar donde trabó amistad con Joe May, quien desde 1910 trabajaba en el cine y se interesó por la inteligencia de los relatos que escribía Lang, invitándolo a colaborar como guionista, cooperación efímera, pues Lang comenzó en 1919 su brillante carrera de realizador, que se extendió de Alemania a Estados Unidos, país en que cumplió una prolífica aunque irregular filmografía, concluida en 1960, año en que se retiró y llevó una vida discreta hasta su muerte, el dos de agosto de 1976, en el Hollywood que lo albergó pero no lo comprendió.

Realizador que formó parte del expresionismo alemán, como otros grandes maestros de aquella corriente (Friedrich Wilhelm Murnau, Georg Wilhelm Pabst), Lang evolucionó de las escenografías asimétricas y góticas, las atmósferas sociales siniestras y los personajes agobiados por emociones crispadas, a las escenografías de líneas frías, los microcosmos sociales comunes y a veces chuscos, además de una narración en tercera persona testigo, toda vez que las emociones asoman a través de las acciones y no de los personajes.

Si antes señalé que *M, el maldito*[1] fue el primer filme sonoro de Lang, señalo ahora que, si tardó en adoptar el sonido, como en el caso de otros directores contemporáneos suyos, esto se debió a que el director alemán estudió de modo acucioso el (por entonces) nuevo recurso, pero cuando lo adoptó, ya había establecido una relación horizontal entre el sonido, la edición y la fotografía, indispensable para el equilibrio del discurso fílmico.

En efecto, gracias a tal equilibrio en *M, el maldito* Lang y la coguionista Thea von Harbou (en aquella época, su esposa), pudieron utilizar los silencios y los sonidos ambientales como sutiles elementos de tensión dramática que, como pinceladas sucintas, refuerzan la indiferencia social ante los infanticidios, indiferencia manifiesta desde la secuencia inicial en que la pantalla en negro y la voz en *off* de una niña transitan tenuemente a un plano en picada que devela una ronda de niñas jugando al son de una macabra canción infantil, angustioso preludio a "En la gruta del rey de la montaña",[2] la canción que el psicópata silba cuando ha elegido una nueva víctima.

El juego de silencios y sonidos concedieron a los actores y actrices la construcción del personaje colectivo, así como la de los personajes individuales, entre los que despuntó Hans Beckert, estructurado por Lang y Von Harbou con rasgos de distintos pedófilos[3]

---

[1] *M* es el título original, pero en México lo hemos conocido como *M, el maldito*.

[2] Parte de la música incidental que Edvard Grieg compuso para *Peer Gynt*, obra teatral de Henrik Ibsen.

[3] El estreno del filme coincidió con el juicio al pedófilo Peter Kürten, lo que ha inducido la errónea idea de que Lang y Von Harbou se basaron en aquél.



(sugiriendo, de modo implícito, que la naturaleza del mal es a la vez imprecisa y evidente), y que Peter Lorre interpretó como un ser desproporcionado en su lenguaje gestual y vocal pero también en sus inhibiciones, por lo que fusionó de modo magistral la sobreactuación característica del expresionismo, con otra técnica, de desempeño mesurado y hasta retraído.

Devastada en lo económico y en lo anímico por la Primera Guerra y la Gran Depresión, acechada por la pobreza y la corrupción, la sociedad alemana ofrecía el ambiente propicio para la convivencia del arbitrario psicópata y el crimen organizado, que no por nada en *M,* Lang y Von Harbou borraron la frontera entre Beckert, el infanticida descontrolado y el sindicato criminal y su férreo control sobre delincuentes y mendigos.

Conducidos por el "Abre cajas fuertes" (Gustaf Gründgens), los mendigos identifican y los ladrones atrapan al infanticida, luego de que el secuestro y asesinato de la niña Elsie Beckmann (Inge Landgut) empuja a la policía, bajo las órdenes del inspector Lohmann (Otto Wernicke), a dar cacería al furtivo pederasta, para lo cual se realizan redadas en los bajos fondos de la ciudad que dañan al sindicato y sus actividades delictuosas.

Feroz guiño de ojo, al insinuar que el totalitarismo del sindicato resulta más eficaz que el método científico de la policía, Lang aludía a la permanencia del militarismo del káiser Guillermo II y el canciller Otto von Bismark en el imaginario de la sociedad alemana, a despecho de la tragedia de la Primera Guerra y los relativos avances sociales obtenidos durante la República de Weimar[4] y que se revalidó con el chovinismo, el racismo científico y el belicismo impuestos por los nazis con su ascenso al poder.[5]

Concurrencia perturbadora, tanto el programa económico hitleriano como el capitalismo estadounidense coincidían en la industrialización voraz y el control enajenante del pueblo, intervencionismo social

---

[4] Debemos recordar que la constitución de Weimar incluyó el voto para las mujeres y la jornada laboral de ocho horas.

[5] A pesar de la clara relación entre el militarismo de Guillermo II y el belicismo de Hitler, es forzado creer que Lang preconizó el avance del nazismo. Lo destacable, en cambio, es la desazón del director ante la persistencia de la ideología imperialista y chovinista en la memora colectiva.

que tenía su representación física en las cerradas y mastodónticas fábricas de Chicago, cuya estética gigantesca y altanera Lang utilizó con virtuosismo en la escenografía de *Metrópolis* (1927), que desarrolló, junto con otros, Karl Vollbrecht.

Perspicaz, aunque Vollbrecht también participó en *M* (en colaboración con Emil Hassler), el director alemán no repitió la arquitectura futurista de *Metrópolis*, sino que planteó una ciudad innominada, de edificaciones y calles despojadas y silenciosas, urbe sin nombre que en el filme tiene sus mayores exponentes en los planos en picada de las calles al claroscuro y en el edificio de oficinas, trampa de cuadrados en que los ladrones acorralan a Beckert.

Arquitectura impasible y sin alma que Fritz Arno Wagner fotografió con ángulos en picada y contrapicada, *full shots*, planos americanos y *close-ups*, mismos que utilizó espléndidamente para construir un relato visual en que armonizó la cámara objetiva (narrador testigo en tercera persona) con la subjetiva (narrador en primera persona), concordia que logró, entre muchas, la antológica escena en que Beckert descubre que ha sido marcado en el hombro con la M de *mörder* (asesino), secuencia objetiva-subjetiva, porque al mismo tiempo que observamos, desde afuera, al pedófilo que se comprende denunciado por la marca, también vemos de reojo, como él, la M reflejada en la vitrina.

Ahora bien, Lang, que conocía la relevancia del montaje para concretar el discurso cinematográfico, que fue aún mayor con el advenimiento del cine sonoro, encargó a Paul Falkenberg el montaje de imágenes y el de sonido, colaboración de la que resultaron escenas como el secuestro de Elsie y la angustiosa espera de la señora Beckmann (Ellen Widmann), el montaje alterno de las discusiones sobre el infanticida o el juicio a Beckert en la destilería abandonada, secuencias prodigiosas en las que las fusiones de montajes ideológicos y paralelos con planos sonoros reinventaron la dimensión espaciotemporal en el cine.

La nueva dimensión le concedió a Lang llevar recursos discursivos del expresionismo a otros ambientes, de modo que en *M* el realizador aprovechó con destreza las atmósferas sombrías, el doble (el psicópata y el sindicato), las calles al claroscuro y las asimetrías, que en *M* no se verifican en los escenarios sino en los físicos humanos, en secuencias aderezadas con humor hiriente, como en la discusión del fortachón y el anciano, o con estilizada crueldad, como en el secuestro de las niñas, cercadas por la silueta del infanticida.

Es decir, en *M, el maldito* Lang leyó al expresionismo desde la realidad social, por lo que la monstruosa fábrica de *Metrópolis*, símbolo de explotación laboral, deriva en la destilería abandonada Kunt and Levy, quebrada como efecto de la depresión del 29, y que, por tanto, no es símbolo, sino personificación de la ignominiosa situación del pueblo alemán. Del mismo modo, las habitaciones de *Dr. Mabuse, el jugador,* enrarecidas por los vicios, se transforman en departamentos tan estrechos de espacio como sus habitantes de economía.

Según se sabe, el título original de *M* era *Un asesino entre nosotros*, en el que se advierte la intención de Lang de hacer explícita la convivencia social del bien y el mal, relación de contrarios que trueca a la innominada ciudad en un espacio tenso que, de manera imperceptible, somete y devora a los y las habitantes; microcosmos de seres desdibujados que, en lugar de justicia por los infanticidios, lo que exigen es el retorno a esa invisibilidad en que las madres de luto y el pedófilo, los policías y los criminales deambulan, despojados de identidad por las sombras y los ruidos.

Juzgado por los delincuentes y después por el orden judicial, en ningún caso se hace justicia a las víctimas del pedófilo Beckert: en el primer caso, el objetivo era ejecutarlo para volver a la "normalidad" del crimen planificado y controlado; en el segundo, el juez impone una sentencia para demostrar el poder omnímodo del Estado. Ejercicios de fuerza que, en vez de atenuar el dolor de las madres, más bien exacerban la conciencia de su pérdida.

Renuente a emigrar al cine sonoro, indiqué antes, cuando lo hizo, Lang planteó al sonido como un lenguaje dramático vivo, por lo que la tragedia social expuesta en *M, el maldito* resulta humana, entrañable, cercana, rica en plasticidad visual y sonora, ciertamente pesimista en su visión de la Alemania pre-nazi, pero también de un discurso narrativo contestatario al que sólo los directores de cine *noir* atisbaron con perspicacia en su momento. Discurso revolucionario y testimonio creativo de Fritz Lang, maestro del cine que, a ciento treinta años de su nacimiento, está aquí, entre nosotros, vital y vigente.